ROXANA FURCOVICI

MOTIVUL ARBORELUI ŞI AL FLORII ÎN ROMANUL PROUSTIAN

Într-un poem – şi cele mai bune romane sunt poeme –, într-o creaţie, realitatea nu este ceea ce criticii numesc realism. Într-o creaţie, realitatea este o realitate intimă, efervescent creatoare şi care ţine de voinţă.
(Miguel de Unamuno – *Prolog* la *Trei nuvele exemplare*)

Apărut între 1913 şi 1927, romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut* a marcat, indiscutabil, o revoluţie a genului. De la anularea subiectului în sens tradiţional, ca fir evenimenţial determinat, trecând prin dezintegrarea personajului şi până la modificarea perspectivei asupra spaţiului şi a timpului ori eliberarea frazei de canoanele formale, romanul proustian înseamnă inovaţie, depăşire a unei experienţe artistice asumate.

Impresionant şi din punct de vedere cantitativ (căci însumează mai multe mii de pagini), romanul îşi dispune materia în jurul unei conştiinţe unice – aceea a personajului-narator Marcel. În felul acesta, *În căutarea timpului pierdut* propune o perspectivă profund subiectivă, foarte nuanţată asupra lumii, atât exterioare, cât şi a celei fascinante a psihicului omenesc. Deasupra istoriei lui Marcel, se clădesc straturi narative succesive, vizând destine diferite sau simetrice, astfel încât este pe deplin justificată compararea romanului cu o simfonie: pornind dintr-un trunchi comun, temele şi motivele, planurile narative „se-ngână şi-şi răspund”, cum ar spune Charles Baudelaire, se armonizează, coexistă într-un sistem arborescent surprinzător. Plecând de la această simplă observaţie asupra structurii şi a compoziţiei romanului (şi care ne-a sugerat imaginea unui arbore), am încercat să extindem ideea pentru a pune în evidenţă reverberaţia adâncă pe care o are regnul vegetal în opera scriitorului francez.

La un nivel superficial al textului, surprinde gama extraordinar de vastă a plantelor prinse în încrengătura de imagini artistice, plante care, aproape fără excepţie, capătă valoare metaforică sau de simbol. Astfel, *nufărul*, *orhideea*, *feriga*, *albăstrelele*, *macul*, *garoafa*, *crinul*, *trandafirul*, *liliacul*, *fucsia*, *violetele*, *măceşul*, *nu-mă-uita*, *crizantema*, *bulgării-de-zăpadă, irisul* ori *bumbişorii* aduc culoare şi parfum şi, mai ales, o consistenţă diafană, trecând dincolo de o simplă imagine (vizual / olfactivă) şi înflorind în planul ideii. De asemenea, diferiţi arbori, de la *tei, meri, aluni, salcâmi, nuci*, *castani* până la *portocali*, punctează reveriile naratorului

DACOROMANIA, serie nouă, VII – VIII, 2002 – 2003, Cluj-Napoca, p. 273-278

şi construiesc puncte de reper pentru întâlnirile trecutului cu clipa prezentă. Formele vegetale cele mai bogate îşi găsesc materializarea fie ca *pădure*, fie ca *parc*, iar referirile la ieşirile personajelor romanului în mijlocul naturii sunt nenumărate: singuraticele plimbări ale bunicii lui Marcel la Combray, sub ploaia dezlănţuită, plimbările lui Swann în Bois de Boulogne, cele ale naratorului pe malul Vivonnei sau la Montjouvain sau, împreună cu pictorul Elstir, la Balbec, toate sugerează nevoia personajelor de a se întoarce la o matrice, la un simbol de perfecţiune şi, mai ales, la fiorul vital, îl vom numi vegetal, al vieţii care palpită uniform, ca o inimă, sub toate formele înconjurătoare.

Astfel, contemplarea peisajului, a naturii şi a elementelor ei componente, reprezintă pentru romancierul francez doar un pretext artistic sau, mai mult, o modalitate de a descoperi principiul fluidităţii, al continuumului în viaţa omului şi a universului. În acest sens, un fragment surprinzător este cel în care naratorul – copil, la Combray – priveşte cu atenţie ceaiul de tei şi, treptat, distinge, dincolo de aparenţele înşelătoare, ceva mult mai preţios. La început, frunzele şi florile uscate i se par bizar şi artistic metamorfozate, ca şi cum ar fi luat masca altor obiecte: „Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la perfection d'un nid"[1]. Apoi, dincolo de caracterul multiplu al realităţii, eroul ajunge să „citească" în crenguţele uscate de tei imaginea plină de vitalitate, de forţă, a naturii, frumuseţea ei. În vârtejul de clipe prezente şi trecute se instituie o corespondenţă calitativă, un fluid ca o sevă care dă consistenţă existenţei, care este însăşi existenţa: „[…] mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d'or [...] me montrait que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps"[2]. Legătura acestui principiu al fluidităţii cu vegetalul se impune de la sine. În toate culturile lumii, regnul vegetal a fost considerat un „symbole de l'unité fondamentale de la vie"[3], al caracterului ciclic al existenţei, „symbole du développement" [4]. El era întotdeauna pus în relaţie cu elementele fundamentale – cu pământul, apa şi aerul –, hrănindu-se din ele, sfârşind în sânul lor, pentru a renaşte apoi cu mai multă vigoare. Imagine a acestei permanente metamorfoze, a acestei „vieţi fără de moarte" este, şi în paginile romanului proustian, **copacul**. După Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, arborele este deopotrivă simbol al caracterului ciclic al evoluţiei cosmice şi „al uniunii continuumului cu discontinuumul": „dans la voie vers l'individualisation de l'homme, qui consiste à réduire le multiple à l'unité, l'arbre représenterait une progression ordonnée, l'aspect dynamique, la possibilité

---

[1] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann,* I, Paris, 1919, p. 78.
[2] *Ibidem*, p. 79.
[3] J. Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, IV, p. 363.
[4] *Ibidem*, IV, p. 364.

d'épanouissement"[5]. Această energie regeneratoare este subliniată în roman şi de un scurt pasaj semnificativ. După câteva zile de primăvară timpurie, naratorul vede cum iarna se instalează din nou; pe bulevarde, castanii sunt „plongés dans un air glacial et liquide comme de l'eau", însă, în ciuda frigului, nu încetează „à arrondir et à ciseler en leurs blocs congelés, l'irrésistible verdure dont la puissance abortive du froid contrariait mais ne parvenait pas à réfréner la progressive poussée"[6].

Aşezată sub pecetea vegetalului, reveria eroului principal este vegheată adesea de prezenţa unui arbore, în liniştea învăluitoare a pădurii, a grădinii sau a parcului. „Les beaux après-midi du dimanche, sous le marronier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle"[7] au semnificaţia unei reveniri la sine însuşi, a transcenderii universului mărunt al cotidianului spre un dincolo. Şi aceasta pentru că arborele nu este văzut doar ca simbol al materialităţii, al fluidului vital elementar care conduce lumea. El este, de asemenea, un factor de unitate, un liant între cele trei niveluri ale cosmosului şi, din această perspectivă, o *axis mundi*. Cu rădăcinile solid înfipte în pământul-mamă, trăind la suprafaţă, el tinde să cuprindă şi cerul cu ramurile sale. Văzut, în *Biblie*, ca Arbore al Vieţii, el este, în acelaşi timp, şi Arbore al Cunoaşterii, ceea ce face din el un simbol al elevaţiei şi al spiritualizării. Cum se va vedea mai departe, vegetalul va fi suprapus, la Proust, nu o dată, artei, visului şi iubirii, adică unor realităţi desprinse, eliberate de materie. Asociată adesea lecturii sau contemplaţiei artistice (ca forme superioare ale visării), materia vegetală capătă spiritualitate, se ridică la nivelul unei realităţi simbolice, tot aşa cum timpul, noţiune abstractă, capătă materialitate: în acele frumoase după-amieze de la Combray închinate lecturii, va spune Proust, măsura cronologiei este dată de „le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides"[8].

Înainte de a trece la relevarea semnificaţiilor motivului florii, ar fi necesar să amintim, măcar în treacăt, valoarea simbolică pe care o au **grădina** şi **pădurea**. Astfel, grădina este o replică pământeană a Paradisului, dar şi o miniaturizare a lumii[9]. Ea conţine, într-o oarecare măsură, şi artificialitate, căci omul a impregnat-o de propria personalitate, fără a şterge însă energia ei vitală fundamentală (lui Marcel i se pare că Bois de Boulogne are „l'aspect provisoire et factice d'une pépinière ou d'un parc"[10]). Pădurea este, în general, şi poate fi interpretată astfel şi în romanul proustian, o imagine sau o expresie a psihicului omenesc. Asupra ei, naratorul îşi proiectează emoţiile, senzaţiile ori dorinţele. Deosebit de relevantă

---

[5] *Ibidem*, I, p. 104.

[6] Proust, *Du côté de chez Swann*, II, p. 251.

[7] *Ibidem*, p. 129-130.

[8] *Ibidem*, p. 130.

[9] „Le jardin est le symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels", Chevalier, Gheerbrant, *op.cit.*, III, p. 62.

[10] Proust, *op. cit*, II, p. 294.

este, în acest sens, scena din pădurea de lângă Roussainville: copil fiind, Marcel nu face distincţia între manifestările exterioare – liniile cadrului, lumina, copacii – şi ceea ce simte; el îşi imaginează că din trunchiurile arborilor urmează să se desprindă o femeie, şi nu oarecare, ci una produsă cu necesitate de pitorescul peisajului; dezamăgit în aşteptările sale pline de candoare, el are gestul disperat şi sincer de a pedepsi copacii: „et ce n'était plus d'allégresse, c'était de rage que je frappais les arbres du bois de Roussainville d'entre lesquels ne sortait pas plus d'êtres vivants que s'ils eussent été des arbres peints sur la toile d'un panorama"[11]. Această legătură adâncă dintre materie şi spirit, dintre imaginea concretă, imediată şi idee ori sentiment apare ca o constantă a romanului proustian, fiind considerată o realitate a vieţii omului, în general, nu numai a copilului. Undeva, în primul volum, naratorul mărturiseşte: „Et la terre et les êtres je ne les séparais pas"[12]. Din această cauză, perspectiva din care sunt realizate personajele este cu totul modificată faţă de romanul tradiţional (Michel Zéraffa vorbea chiar de o disoluţie a personajului literar). Într-adevăr, acesta nu mai este construit obiectiv, din exterior, explicat prin sau găsindu-şi justificarea în acţiune, ci urmează aceeaşi grilă a vegetalului, a unei pasivităţi esenţiale. Trăgându-şi seva din ceea ce romancierul francez numea „solul mental", fiinţa adâncă a eroilor proustieni se construieşte pe sine în acumulări concentrice, succesive. În studiul *Timpul, distanţa şi forma la Proust,* Ortega y Gasset subliniază tocmai acest specific al romanului *În căutarea...*, roman modern care valorifică tehnici artistice impresioniste şi care, anulând trama tradiţională, surprinde mai ales „perspectiva aeriană, ţesătura de vibraţii cromatice de care se înconjoară lucrurile"[13]. Forma nu mai are relevanţă, exactitatea contururilor, greutatea obiectelor sunt trecute cu vederea sau chiar abolite, în accepţia lor obişnuită, în favoarea înregistrării unui flux energetic, a unei vibraţii interioare – ca o sevă a lucrurilor, fiinţelor şi fenomenelor. Reflex al acestui mod specific de a exprima exterioritatea sunt, fireşte, personajele. După acelaşi Ortega y Gasset, acestea sunt „lipsite de siluetă; sunt, mai curând, variabile condensări atmosferice, imagini spirituale pe care, din oră în oră, adieri de vânt şi lumină le transformă [...]; existenţa personajelor lui Proust are un caracter vegetativ. Pentru plantă, a trăi înseamnă a fi, nu a acţiona; pasivitatea ei elimină orice dramă. La fel, personajele lui Proust se comportă ca vegetalele, inerte în destinele lor atmosferice"[14].

Dar simbolismul vegetal cel mai fascinant pe care Proust îl foloseşte în paginile romanului său este, neîndoios, acela al **florii**. În ţesătura de fapte, de imagini, descrieri ori reverii, floarea acoperă o arie de semnificaţii surprinzătoare prin dimensiune şi multitudine. Alături de arbore, de pădure, floarea este unul dintre simbolurile foarte generoase pe care omenirea le-a venerat întotdeauna.

[11] *Ibidem*, I, p. 228.
[12] *Ibidem,* p. 226.
[13] *Op. cit.*, p.159.
[14] *Ibidem*.

Ea reprezintă, aşa cum au subliniat autorii *Dicţionarului de simboluri*, simbolul principiului pasiv, al spiritualităţii ori al perfecţiunii; mai mult, „la fleur est le symbole de l'amour et de l'harmonie caractérisant la nature primordiale; elle s'identifie au symbolisme de l'enfance et, d'une certaine façon, à celui de l'état édénique".[15] Ea poate simboliza, de asemenea, întoarcerea la centru, recuperarea unităţii, tot aşa cum a fost interpretată şi ca simbol al instabilităţii şi mai ales al caracterului efemer al frumuseţii. Nu în ultimul rând însă, „la fleur se présente [...] comme une figure-archétype de l'âme"[16]. Toate aceste semnificaţii există, fără nici o îndoială, în textul proustian. Cel mai adesea, floarea este pusă în relaţie cu femeia iubită: Albertine adormită este asociată unei plante, unei tulpini zvelte înflorite; titlul unui întreg volum, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* asimilează stadiul adolescentin unei inflorescenţe a fiinţei, care prevesteşte trecerea, dar nu iremediabila trecere spre moarte, ci spre stadiul originar de unde începe alt ciclu de viaţă: „Dans la fleur la plus fraîche on peut déjà distinguer les points imperceptibles qui pour l'esprit averti dessinent déjà ce qui sera par la dessication ou la fructification des chairs aujourd'hui en fleurs, la forme immuables et déjà prédestinée de la graine"[17]; aleea salcâmilor din Bois de Boulogne i se pare naratorului o galerie a femeilor, însă şi a iubirilor trecute (trecute doar în ordinea exterioară, dar păstrate şi apărate în memorie – adevărata existenţă a fiinţei, după Proust). Dar simbolistica florii nu se reduce în roman la tema iubirii, la obiectul dorinţei erotice. Modelul inflorescenţei vizează şi momentele privilegiate, fragmentele realităţii care au ajuns la stadiul desăvârşirii şi sunt înregistrate în memoria adâncă a personajului: în încăperile casei de la Combray, „l'air y était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent"[18]; gânguritul porumbeilor este o „fleur sonore"[19]; Florenţa este, pentru narator, o cetate a florilor, căci numele ei sugerează acest lucru; floarea este asociată artei, care la Proust reprezintă exteriorizarea a ceea ce omul are mai preţios şi, în mod obişnuit, incomunicabil: „même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges"[20]; copilăria, asociată florilor, este pentru Marcel o „Délosfleurie"[21].

Poate unul dintre cele mai impresionante episoade ale romanului este cel în care naratorul – copil şi trăind, în consecinţă, într-o lume cu totul privilegiată – întâlneşte şi admiră florile de măceş: le descoperă în tăcerea măreaţă a bisericii, în taina celebrării sfinte, neîndrăznind să le privească decât pe furiş şi părându-i-se „à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique"[22]. Imaginea florilor,

---

[15] J. Chevalier şi A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 328.
[16] *Ibidem*, II, p. 331.
[17] *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, III, Paris, p. 174.
[18] *Du côté de chez Swann*, I, p. 56.
[19] *Du côté des Guermantes*, I, Paris, p. 128.
[20] *Du côté de chez Swann*, II, p. 244.
[21] *Ibidem*, p. 264.
[22] *Ibidem*, II, p. 164.

atât de vii, se confundă apoi cu aceea a unei fete, devenind o dublă expresie – a copilăriei şi a primilor fiori ai iubirii. Hăţişul de măceş are pentru erou valoarea unui centru al existenţei, iradiind sens: „Puis je revenais devant les aubépines comme devant un chef-d'oeuvre”[23]. Florile sunt, astfel, simbolul unui anumit mod de a cunoaşte, de a recepta lumea, i-mediat, plenar, aşa cum fac în primul rând copiii. Este o „vedere dintâi”, cum ar spune Nichita Stănescu, o învăţare-înregistrare a lumii cu sufletul, o depozitare a ei în memoria afectivă, unica într-adevăr preţioasă pentru fiinţa umană. De aceea, pentru eroul romanului, întreaga viaţă ulterioară se raportează la cele două tărâmuri fermecate ale copilăriei, regate ale vegetalului – partea dinspre Méséglise şi cea dinspre Guermantes: „Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs. Le côté de Méséglise avec ses lilals, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtârds, ses nyphéas et ses boutons d'or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j'aimerais vivre”[24]. Acesta este stadiul ideal al oricărui om (nu este, oare, copilăria vârsta paradisiacă spre care fiecare dintre noi îşi îndreaptă mereu cu nostalgie gândurile?), stadiul preţios care aboleşte orice graniţă, orice obstacol între eul adânc şi lumea exterioară, care presupune elanul dionisiac unificator, recuperator al unei armonii iniţiale, stadiul în care oricare dintre noi ar putea să iubească, din toată fiinţa, o floare.

BIBLIOGRAFIE

Raoul Celly, *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*, Paris, 1935.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1973 – 1974.

Ortega y Gasset, *Timpul, distanţa şi forma la Proust*, în „Secolul 20”, nr. 202 – 213, 1977.

Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, vol. I–II, 1919, vol. III, 1920.

Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950,* Paris, 1971.

Biblioteca Academiei Române – Filiala Cluj
Cluj-Napoca, str. M. Kogălniceanu, 12–14

[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, I, p. 265.